

二十世纪中国话剧回眸——《中国话剧辞典·序》

田本相

《邵阳师范高等专科学校学报》1999 年第 6 期

—

田

本相

程凯华同志和邹琦新同志主编的《中国话剧辞典》稿本放到我的案头，立即在我的脑海浮现出这样的情景：那是在湖南邵阳——一个远离话剧中心的偏远的城市，他们凭借着一个学者的赤诚，在那么艰难的条件下，默默的耕耘，编出这样一部内容翔实、辞条丰富、辞义准确的话剧辞典，真让我激动万千，感慨万千！我可以推断，他们所花费的时间和精力，是远远超过我们这些在大城市的话剧研究者的；也可以想象，他们为此所付出的心血，以及他们所度过的一个个不眠之夜。

对于这样一部辞典，我只能给予赞许。

编写这样一部辞典，是必要的；它不但对中国话剧的研究是一个重要贡献，而且对话剧知识的普及也是很有价值的。

在这里，我们有必要回眸一下中国话剧的发展历程，总结一下它的历史的经验。

中国话剧如果以 1907 年春柳社在日本东京演出《黑奴吁天录》作为一个起始的标志，那么，到今天，也有了将近百年的光辉历史了。在这漫长的岁月中，一代代戏剧工作者勇于探索，顽强前进，使得这一个从外国移植来的新型艺术形式，在中国民族文化土壤中生根、开花、结果，创造出骄人的业绩。而今，话剧不仅已经成为全国性的一大剧种，而且成为民族文化系统中一个重要的组成部分。

中国话剧是伴随着中华民族摆脱封建的束缚与帝国主义的压迫，走向现代化的历史进程而产生的。早在 19 世纪末期，一些具有社会责任感的民间艺人，就开始了对于已经走向没落的旧戏曲的革新。1906 年冬，中国留日学生在东京发起成立了艺术团体春柳社，1907 年该社演出了法国小仲马的《茶花女》第三幕和《黑

奴吁天录》，其演出形态摒弃唱腔，改用口语对话演绎故事，在形式上迥异于传统戏曲而接近西方戏剧（drama），它开启了中国话剧历史的先河。截至五四运动前夕，构成了中国话剧的诞生期——也有人称为“文明戏”时期。此期的话剧，主要是受日本新剧的中介而传输到中国的，在演出形态上，还处于一种“不中不西，亦中亦西，不新不旧，亦新亦旧”的过渡状态。在演出中，大体实行幕表制，很少剧本的创作，以对话为主，但又插入戏曲的因素等。它以呼唤革新，呼唤革命，迎接辛亥革命而到来，又随着革命的低潮而衰落。

在创始之初，中国话剧曾经有过不同的称谓，如文明戏、新戏等，直至1928年才由洪深提议，戏剧界一致同意“话剧”这个名字才算固定下来，并约定俗成，沿用至今。

中国话剧冲破滥觞期的艰危，显示出发展生机和汤汤之势，则是在五四运动之后。在一个“吸纳新潮，脱离陈套”的时代环境中，中国的戏剧艺术得以更生。它顺应变革图新的社会要求，显示了鲜明的时代性，并发挥了积极的现实作用。五四时期，在五四新剧倡导者的鼓吹下，按照西洋剧的范本建设中国的新剧，于是掀起了新剧创作的浪潮，并有业余戏剧的兴起。田汉、郭沫若、欧阳予倩、洪深等人，不仅热衷于将西方现代的戏剧经验引入国内，而且身体力行，倡导并开展话剧活动，为中国话剧发展奠定了基础。

30年代以后，中国历史进入了一段饱经忧患的时期。这一时期的主要社会问题是民族矛盾的激化和民族危机的加剧。1931年爆发了“九·一八”事变，日寇点燃了进犯中国的导火线，1937年日寇开始了对中国领土的全面侵占，中华民族面临着严峻的生死存亡的考验。在这样的时代情势下，中国话剧继承着五四时期的优秀传统，主动地承担了唤起民众，拯救民族的重任。如果说，此前话剧的发展，基本上还只限于知识分子圈内的话，那么此后的发展，则逐渐走向了社会的大范围，走向了工农大众反对帝国主义战争的战线。经过十几年的摸索之后，中国话剧走出一条适合自己的发展道路，它植根于民族文化的土壤，在借鉴西方戏剧艺术的同时，更以中国传统的艺术精神和诗性智慧，对这一新的艺术形式加以创造性的转化，使之在中华大地上得以普及，成为中国现实所需要，为中国民众所喜爱的艺术品种，形成了中国戏剧的现实主义传统，涌现了一批杰出的剧作家和优秀的剧作，显示了中国话剧走向成熟的实绩。

从民族矛盾加剧到解放战争开始，在极端困苦的环境中，中国话剧显示了顽

强的生命力和强劲的创造力。代表着中国话剧最高成就的曹禺的剧作，就产生在这一时期。

1933年，年仅23岁的曹禺完成了他的话剧处女作《雷雨》，从此蜚声文坛。接着又发表了《日出》（1936）、《原野》（1937）、《北京人》（1941）等剧作，确立了他自己在中国戏剧史乃至中国文学史中的重要地位。在这些剧作中，曹禺抨击黑暗现实，诅咒不合理的社会制度，关注人的灵魂与命运，追求充满活力的完美人生，讴歌向往中的光明。在社会历史的转折关头，曹禺以他特有的敏感和睿智，以其戏剧的形象体系和蕴含其中的丰富内涵，把握住了时代跃动的脉搏，深刻地反映了现实人生。他的戏剧在总体上呈现着诗化现实主义的风格，结构缜密，冲突激烈，人物鲜明，在中国舞台上久演不衰，并被翻译成多国文字在国外上演。

此外，在逐渐形成的以现实主义为主潮的戏剧创作中，夏衍、吴祖光等人的现实剧，如《上海屋檐下》、《风雪夜归人》等，郭沫若、阳翰笙等人的历史剧，如《屈原》、《天国春秋》等，陈白尘、老舍等人的讽刺喜剧，如《升官图》、《残雾》等，均取得了重要成绩。

在抗日战争和解放战争中，以延安为中心的解放区戏剧，也显示了勃勃生机。1942年，毛泽东主席发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》，在《讲话》精神的鼓舞下，广大解放区的文艺工作者，深入到民众中间，汲取民间艺术养料，配合现实斗争，描写现实生活，创作出了以《白毛女》为代表的一系列优秀剧作。

解放后，人民政府对话剧事业的发展十分重视。制定了方针、政策、实行统筹、规划，有步骤地进行了话剧院团的建设，并建立专门的艺术教育机构，培养戏剧的后蓄力量。50年代到60年代中期，中国话剧的发展进入欣欣向荣的阶级，涌现了《战斗里成长》、《红色风暴》、《万水千山》、《茶馆》、《马兰花》、《蔡文姬》、《关汉卿》、《霓虹灯下的哨兵》等一大批成功的剧作，显示了话剧发展的良好势头。特别值得称道的是，中国的话剧在大力吸收斯坦尼斯拉夫斯基体系的基础上，终于形成了具有中国民族特色的演剧学派——焦菊隐北京人艺演剧学派。

然而，“十年浩劫”却使中国话剧蒙受了不应有的重大损失，使之形成了“雾塞苍天百卉殒”的局面。

中国历史进入新时期以来，被压制、禁锢达十年之久的中国话剧，重新焕发出激情与力量，在改革开放的时代。它出现了惊人的变化：一是话剧一度成为思想解放的先锋，走在其它艺术形式的前列，使涉临衰微的话剧艺术再度振兴；二是在随后的发展中，话剧大胆地吸收外来戏剧特别是西方现代戏剧的优秀成果，出现了“探索剧”的创作、演出浪潮，戏剧理论、戏剧观念空前活跃，剧坛呈现多姿多彩态势；三是在面临着信息社会的多方挑战的严峻形势下，话剧队伍逐渐站稳了脚跟，话剧艺术从体制到表现方式。正孕育着新的调整与突破。在这个开放改革的时代。涌现了一批中青年导演、表演艺术家，涌现出如《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》、《同船过渡》、《商鞅》、《李白》、《棋人》等等一批优秀的剧目。

90年来，中国话剧顽强地走过了一段不平凡的道路，造就了一大批优秀的剧作家、导演、表演艺术家、舞台美术家、戏剧活动家、戏剧教育家，创造了中国现代艺术史上可圈可点的历史，取得了令今人与后人都会为之骄傲的成绩。今天，我们认真总结其经验和教训，对于话剧事业的未来的发展将大有裨益。

我们简要地介绍了中国话剧发展的历程，如果人们追问：话剧既然是从西方引进的，中国的话剧是否还是那个西方的话剧呢？我们的回答是：是，也不是。是，因为它的确取自西方话剧，今天，依然向西方戏剧摄取营养；说不是，是它经过中国人上百年的揉搓捏塑，不仅是形式，而且，在骨子里，都对它作了改造。也就是说，中国话剧，已经有了中国的特点、中国话剧自己的传统，也就是说，它已经变成中国的现代的民族的话剧。这是中国人对世界话剧的贡献。

从中国人对西方话剧产生兴趣，并把它拿来，就带有功利性。文明戏时期，显然，引进话剧的愿望，就有着强烈的救国冲动和功利期待。有一位叫天繆生说得最直白：“吾以今日欲救吾国，当以输入国家思想为第一义。欲输入国家思想……舍戏剧末由。”因此，文明戏的主潮，是以勇猛的姿态，配合着民主革命，对腐败帝制进行冲击，对外国列强发出愤怒的抗议。这便是中国话剧第一波所展现的战斗性。五四时期，话剧成为思想的载体和工具。当时，之所以对易卜生掀起模仿浪潮，是因为其“敢于攻击社会，敢于独战多数”的战斗精神。欧阳予倩认为戏剧是“思想之影象”。洪深更认为“现代话剧的重要，有价值，就是因为有主义。”到了三四十年代，所倡导的“普罗列塔利亚”戏剧，左翼戏剧、国防戏剧直到抗战戏剧，都被赋予特定历史阶段的革命的民族的政治色彩。中国

话剧的战斗传统不但确立起来而且更强化了。可以说，如果不是中国人对西方话剧的现实的、功利性的需求，西方话剧就不可能在中国立足，也不可能得到发展。在艰苦的抗日战争中，中国话剧的大发展，最能充分地证明这一点。当明确提出戏剧的方针和方向是必须为政治服务时，就把话剧的功利性变为强制性。如果说，功利性、战斗性是一种历史的情结和需要，具有历史的合理性；但是，如果变成一种强制，甚至变成一种政治思维，那就是导致戏剧的非艺术化，这就成为一个历史的教训。而这种功利性，是植根于中国戏剧的教喻功能的观念，使戏剧同政治、社会、思想、道德伦理的功谕教戒结合十分紧密。这种传统，不但没有因为外来文化的冲击而缓解弱化，反而更强烈更“现代”了。因此，对中国话剧的功利性、战斗性的特色作出历史的分析，不能简单地肯定和否定。它正处于一个历史的调适过程之中。

从文明戏阶段，即看出中外戏剧遇和所带来的特点。当时，正是易卜生戏剧在全世界流行的时候，但中国人偏偏对西方话剧的浪漫主义戏剧产生兴趣，无论是选取剧目或改编，如《茶花女》、《热泪》，反映现实的剧目，如《黄金赤血》、《共和万岁》等，都是洋溢着浪漫主义慷慨悲壮激情的剧作。这些剧目，在“情”字上沟通着中国人的欣赏心理，联系着中国戏曲的诗化抒情传统。当时，就有人说：西方浪漫主义戏剧的特点是“用情之痴，用心之苦”，“盖以为至诚感人，金石可开”。文明戏浪漫主义之倾向，可以说就是中国话剧现实主义诗化的最初征兆。

话剧与诗的结合，或者说话剧诗化的美学倾向是五四话剧在艺术上的最突出的特色。特别是浪漫派的戏剧创作，如田汉、郭沫若等则是代表。他们都是浪漫主义的诗人，这自然使他们很容易把诗切入戏剧，同时，他们都从理论上看到戏剧的诗的本体特征。郭沫若就认为，“诗是文学的本质，小说和戏剧是诗的分化。”五四浪漫派戏剧，其诗化的内涵，表现在观察和表现生活的戏剧视界是诗意的，着意从人的心灵感情世界透视人生现实。特别是从人的悲剧的“灵”的痛苦达到对社会现实的批判。而作品中，又往往有着对理想的憧憬。其艺术特征便是抒情性，人物的性格，戏剧的结构和语言，都以抒情为纽带。如郭沫若的王昭君、卓文君、田汉的林泽奇、白秋英、白薇的琳丽等人物形象，都是诗意抒情化了的人物。其主情性，又导致他们追求借景抒情、融情入景、情景交融的诗的意境。注意诗的氛围的营造，他们有时将音乐、诗歌直接溶入作品中，以增强其抒

情性。

这种诗化倾向，自然同接受西方浪漫主义的影响有关，但不可忽视接受主体的投射作用，即把民族的艺术精神、民族戏曲的质素溶入其中。在某种意义上说，五四话剧浪漫主义的诗化倾向，正是中国的剧诗传统的潜力和勃发。中国曲论家，历来把戏曲看作诗的演变与分支。所谓“诗变而词，词变而曲”，故对戏曲也叫“剧诗”。所以说，是中国戏曲的诗意抒情传统同西方浪漫主义戏剧，甚至同西方现代主义的融合，形成了五四浪漫派戏剧的诗化倾向。对现实的关注，始终是中国话剧的特色。一方面对社会上发生的种种问题予以关注，到对刚刚发生的政治事件和时事焦点给追踪式的戏剧反映，这种现实主义，几乎成为一种报道式的戏剧。另一方面，也是成为中国话剧现实主义的优秀传统的，是诗化现实主义。它以田汉作为开创者，曹禺和夏衍作奠基者。

这种诗化现实主义，在真实观上即渗透着中国人的特色。如果说，西方话剧现实主义的真实性的，倾向于客观生活的再现，当然也熔铸着剧作家的主体审美创造；而中国话剧的诗化现实主义，是更注重情真，在“真实”中注入情感的真诚和真实，甚至缘情而作。曹禺说，他“写《雷雨》是一种情感的迫切需要”。

“《雷雨》是一种情感的憧憬，一种无名恐惧的表征。”“《雷雨》的降生是一种心情在作祟，一种感情的发酵。”这正是中国剧诗的传统，如汤显祖作《牡丹亭》就说：“情不知所起，一往而深，生者可以死，死者可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也。”把情真提高到一个超越一切的境界，同时也把理想的情愫铸入真实性之中。如曹禺、夏衍的剧作都渗透着一种目标感，于残酷的真实和灰色人生中，写出希望的曙光。夏衍虽然多写一些卑琐的人物，写一种龌龊的生活，但他却从中发现：“眼睛看得见的几乎是无可挽救的大堤的溃决，眼睛看不见的却象是遇到了阻力而显示了它威力的春潮。”在诗化现实主义中兼容着浪漫主义的因素。那么，对这种真实，我们称之为“诗意真实。”

最后，我还想说几句并非题外的话。凯华是我在南开大学的同窗学友，1956年入校时他还是一个十足的少年。但他那充满质朴而坚毅的气质，还有那种湖南小子的蛮气和憨气，给我留下了深刻的印象。1961年，毕业了，他只身一个分到西北——兰州，在兰州大学中文系任教，不久，又回到了家乡，在邵阳师专，一干就是几十年，把自己的青春，甚至说把自己的毕生，都献给了家乡的师范教育。这点，始终是我所佩服的。我听说，他是湖南省教育系统劳动模范，全国优

秀教师，荣获曾宪梓教育基金会高等师范专科学校教师奖二等奖，享受国务院颁发的政府特殊津贴。他应当享有这些荣誉，荣誉应当永远属于象他这样为祖国的教育事业而献身的人们，我为他而骄傲，为他而自豪！我期盼着他在学术上，在教育上作出更多更大的贡献。

《邵阳师范高等专科学校学

报》1999 年第 6 期

厦门大学图书馆